

Evidence from the autograph sources suggests that this characterization is not an anomaly, but reflects the significance of her gender identity in the dramatic development of the opera. This paper argues that Berg's portrayal of Geschwitz reconciles two seemingly contradictory concepts, namely Wagnerian ideals of androgyny and contemporaneous views of the ›neue Frau‹. Thus, while engaging in the ›Woman Question‹, Berg sublimates several aspects of her personality and underscores her love for Lulu as a means of attaining redemption during her final ›Liebestod‹.

Erik Dremel (Halle/Saale)

Die Genese ›englischer Identität‹ in musikalischen Kunstwerken im Großbritannien des 20. Jahrhunderts

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entsteht in Großbritannien eine große Anzahl von Musikwerken, die sich in Sujets und Inhalten explizit auf ein Konzept von England als einem spezifischen Ort beziehen. Diese Bezugnahme geschieht über Werktitel oder Untertitel, vertonte Texte oder textliche Beschreibungen im Vorwort oder ähnlichem. Darüber hinaus gibt es zahllose Aussagen, Reden und Aufsätze englischer Komponisten und Musikologen, die diesen Bezug fordern und propagieren. Eine der berühmtesten solcher programmatischen Forderungen ist jene von Edward Elgar in seiner Vorlesungsreihe *A Future for English Music*, die er im akademischen Jahr 1905/06 an der University of Birmingham hält und in der Elgar seine Vision einer Musik vorstellt, die ›really English‹ sei. Er schreibt: ›There are many possible futures. But the one that I want to see coming into being is something that shall grow out of our own soil, something broad, noble, chivalrous, healthy and above all, an out-of-door sort of spirit.‹¹

Dieser gesunde ›Outdoor-Geist‹ soll den vermeintlichen Mief des akademisch Richtigen, aber kulturell und gesellschaftlich Irrelevanten aus der englischen Musikproduktion vertreiben. Interessanterweise ist die äußere Perspektive dieser Vision in die Zukunft gerichtet, nämlich wie die Musik werden solle. (Im weiteren Verlauf der Rede ist auch genannt, dass dies durch Ausbildung, Verbesserungen an den Akademien und besseren Schulunterricht usw. geschehen soll.) Der innere Blick geht aber in die Vergangenheit: Etwas Vornehmes und Ritterliches solle wachsen (›grow out‹), mit tiefen Wurzeln aus dem ewig-zeitlosen Boden hervorgehen, wie ein Same aufgehen, und insofern in einer Verbindung stehen mit der ›soil‹, der Scholle, dem Boden, der als Metapher für die Geschichte des Landes steht. Die beiden Metaphern des Erdigen, Verwurzelten und des Luftig-Geistigen stellen eine

1 *A Future for English Music and Other Lectures by Sir Edward Elgar*, hrsg. von Percy M. Young, London 1968, S. 57.

Verbindung von Musik mit Land und Luft, Geist und Geschichte her. All dies wird in einem fast spirituellen Akt zueinander in Beziehung gesetzt. Dass diese Verbindung ohnehin nicht anders als geistig vorzustellen und sprachlich darzustellen ist, ist evident.

Im Folgenden soll hier ein ganz grobes Bild dieses ästhetischen Ansatzes britischer Musikproduktion nach 1900 gezeichnet werden, mit dem der Versuch unternommen wurde, einer kulturell-mental Sehnacht nach einer neuen Identität zu begegnen, ja durch Musik eine kulturelle Identität zu stiften, in der Land und Idee, Kunst und Ideal zusammengebracht und miteinander verbunden werden. Dass auch der noch so ambitionierte Versuch, eine ›neue‹ Identität zu generieren, in einem konservativen und traditionsreichen Land wie England stets auf Altes zurückgreifen wird, muss nicht extra erwähnt werden.

I. Musikalische Situation nach 1900

Musik, die in England im frühen 20. Jahrhundert entstanden ist, spielt in der gegenwärtigen deutschen Musikgeschichtsschreibung erst ganz langsam wieder eine Rolle. Das hat seine Gründe auch in den ästhetischen Konsequenzen einer politischen Feindschaft im Zusammenhang des Ersten Weltkriegs, die darauf hinausliefen, dass in Großbritannien ab dem Sommer 1914 keine Musik deutscher Komponisten mehr gespielt wurde und gleichzeitig umgekehrt auch keine englische mehr im Deutschen Reich. Für die englische Musik hatte das aber tiefgreifendere Folgen, da die Musik Wagners, Brahms', Beethovens und Bachs im englischen Musikleben eine äußerst prominente Rolle spielte. Da ein Verständnis deutscher Musikkultur und Kompositionsästhetik für englische Komponisten und Musikfunktionäre seit dem 18. Jahrhundert und dann vor allem im 19. Jahrhundert maßstabsetzend war, ist dieser Aufführungsbann durchaus programmatisch zu verstehen.

Schon im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts war es zu Bemühungen um eine musikalisch-kompositorische ›Renaissance‹ in England gekommen. Charles Villiers Stanford und Hubert Hastings Parry, die Hauptakteure dieser Bewegung, orientierten sich in Ästhetik und Idiom sehr deutlich an deutschen Vorbildern. An den Akademien galt es, den verehrten deutschen Meistern technisch und stilistisch nahe zu kommen.

Erst eine deutliche kulturelle Krise führt nach 1900 und später im Kontext des ›Great War‹ zu einer Suche nach dem spezifisch Eigenen englischer Musik. Das ist im Zusammenhang mit den kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Krisen nicht nur eine musikalische Suche, sondern eben durchaus ein Beitrag zu einer größeren Suche nach Identität. Es findet sich um 1900 eine Reihe von Mustern, die auch bei den verschiedenen Suchbewegungen von ›Nationalmusiken‹ kleinerer europäischer Nationen im 19. Jahrhundert zu finden sind, wie z. B. eine Konzentration auf Volksmusik und eine programmmusikalische Beschäftigung mit nationaler Geschichte und regionalen Naturphänomenen (bestimmte Landschaften, Berge oder Flüsse).

II. Volkslied

Die Sammlung von Volksmusik spielt, wenn auch zuerst unsystematisch, schon im 18. Jahrhundert in England eine wichtige Rolle. (In diesem Zusammenhang sind die Bearbeitungen

englischer Volkslieder von Haydn und Beethoven zu sehen.) Eine sorgfältige Erfassung, nach Genres und Gegenden sortiert, geschieht in England aber erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. In der Volksmusik wird eine innere Identität zwischen Land und Leuten angenommen, als sei sie eine Musik des Landes selbst und von diesem geprägt, als sei sie eine ursprüngliche und echte Stimme Englands, die darum auch Menschen verständlich ist, die eigentlich nicht musikalisch gebildet sind. In dieser Ideologie wird England als eine mystische Einheit von Natur und Menschen angenommen, die uns sehr oft in diesen Jahrzehnten begegnet: als ein ›enchanted land‹, ein verzaubertes Land. Aufschlussreich ist die etymologische Nähe der Begriffe für Zauber (enchantment) und Gesang (chant), da sie nahe legt, dass das Land durch ritualisierten Gesang verzaubert ist.

III. Pastorale

Obwohl es auch zum selben Assoziationsfeld wie das Volkslied gehört, ist ein ›pastorales Motiv‹ eigentlich entscheidend für die Genese einer historisch-kulturellen Identität. Mit pastoralem Motiv sind hier programmmusikalische oder andere programmatische Beziehungen in Werken gemeint, die mit idyllischen Seiten der Natur und des Naturerlebens und mit Welt- und Stadtflucht konnotiert sind. Diese pastoralen Motive spielen in der englischen Musik des frühen 20. Jahrhunderts eine signifikante Rolle. Darum werden die Komponisten Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Ernest Farrar, John Ireland, George Butterworth, Gerald Finzi, Ernest Moeran, Herbert Howells, Ivor Gurney etc. oft zusammengefasst unter dem Label ›Pastoralist School‹, auch wenn sie keine eigentliche Schule bilden.

Das pastorale Motiv findet sich sehr deutlich in Liedern, aber gleichfalls in programmmusikalischen Stücken. Die Motivation, in der Natur, im ländlichen Leben eine äußere und innere Zuflucht zu finden, ist parallel zu antiker pastoraler Dichtung wie auch zu jener der Neuzeit vom 16. bis 18. Jahrhundert. Der englische Pastoralismus in der Musik ist von pastoralen Vorstellungen in Literatur, Malerei und Philosophie bestimmt und gleichwohl auch im Alltagsleben (vgl. Country-House-Style) angesiedelt. Er ist an den pastoralen Utopismus gebunden, wie er sich seit Thomas More bei zahlreichen englischen Autoren und Künstlern findet – einschließlich William Blake. Dieser englische Utopismus ist konservativ. Es ist ein konservativer, nostalgischer Utopismus, der seine Zukunftsvision aus einem verklärenden Blick auf die Vergangenheit aufbaut, und er ist wesentlicher Bestandteil eines politischen Utopismus, wie ihn William Morris vertritt. Das Spannende in England ist, dass sich im pastoralen Utopismus Staatsphilosophie, Kunst und ein ökologisches Lebensgefühl begegnen und er so durchaus das Vorbild für ökologische Bewegungen des späteren 20. Jahrhunderts darstellt. In England sind politische Visionen mit spirituellen Vorstellungen über ein England als einen utopischen Ort untrennbar verbunden. Dieser Pastoralismus identifiziert das Leben in einer ländlichen Umgebung mit dem Land, wo die Utopie örtlich wird, der Nicht-Ort einen Ort bekommt.

Die meisten der musikalischen pastoral konnotierten Kompositionen sind schon durch ihren Titel auf konkrete Landschaften bezogen:

Vaughan Williams: *On Wenlock Edge* (1908/09)

Ernest Farrar: *English Pastoral Impressions*, darin Satz Nr. 2 »Bredon Hill« (1915)

Gerald Finzi: *Severn Rhapsody* (1923)

John Ireland: *Mai-Dun* (1921)

John Ireland: *Amberley Wild Brooks* (1921)

George Butterworth: *English Idylls* No. 1 & 2 (ca. 1911/12)

George Butterworth: *A Shropshire Lad* (1913)

Herbert Howells: Piano Quartet (1916), Untertitel »To the Hill at Chosen«

Herbert Howells: String Quartet »*In Gloucestershire*« (1919/1920)

Ernest Moeran: *Stalham River* (1921)

Gustav Holst: *Cotswolds Symphony* (1900)

Gustav Holst: *Somerset Rhapsody* (1906)

Gustav Holst: *Egdon Heath* (1927)

Julius Harrison: *Bredon Hill* (1941)

Diese namentlich ausgezeichnete Bezogenheit auf konkrete Landschaften soll auch eine innere Beziehung herstellen. Weitere Beziehungen können hinzukommen (vertonte Texte, Zitate über der Partitur als Untertitel etc.), aber der Vorgang der Benennung eines Instrumentalwerkes mit dem Namen einer konkret existierenden Landschaft oder eines Landstrichs, einer Grafschaft oder ähnlichem ist das Moment von Identität, auf das hier hingewiesen werden soll. Es ist ein Moment der Kommunikation zwischen Komponist und Hörer. Der Komponist teilt seine Vorliebe, seine Begeisterung über Natur oder über ein biographisches Naturerlebnis in einer bestimmten Landschaft seinem Publikum in einem musikalischen Werk mit – er kommuniziert seine Beziehung – und bringt den Hörer so auf die direkte hermeneutische Spur, indem er den sprachlich fassbaren Bezug nennt.

Die These dieses Aufsatzes ist, dass das Identitätsstiftende in der Tatsache der Benennung liegt, sie ist Folge und Auslöser zugleich eines Interesses, ja einer Begeisterung für die Landschaft, die vor der eigenen Haustür ist. Hier kommt der Begriff Heimat in doppelter Hinsicht ins Spiel: Heimat ist zunächst die vertraute Umgebung, der geographische Ort, an dem man aufgewachsen ist, den man kennt, und insofern das Gegenteil von Fremde und Exil. Darüber hinaus ist Heimat freilich auch der Begriff für eine innere Heimat, für Erinnerungen, Gedanken an Ereignisse, Erlebnisse, die mit einem Ort verbunden sind. Der sprachliche Verweis auf die Landschaft, oder besser auf das Land, soll diese innere Verbindung herstellen. Dass diese Kommunikation funktioniert, wird in den 1910er und 1920er Jahren in der zeitgenössischen englischen Literatur über Musik immer wieder ausgesprochen, z. B.: »There is in our music something that recalls the English country-side, where there is often no challenge to the eye but a pervading tenderness of harmony and outline.«² Westrup streicht an anderer Stelle heraus, dass sich dieses »recall« einer präzisen Analyse verweigert, es lässt sich nurmehr fühlen oder träumen.

Die Idee der Lokalität als ästhetischer Konstruktion eines identitätsstiftenden Moments hat in der Kulturgeschichte eine eigene Tradition. In England ist es zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Gegenpol zu einem Selbstbild eines globalen, kolonialen Empires, das durch

2 Jack Westrup, *The Character of England*, London 1947, S. 406.

industriellen Fortschritt und Wirtschaftskraft die Welt gewonnen habe, aber Schaden an seiner Seele nehme – wie es Vaughan Williams biblisch formuliert.³ Ganz deutlich tritt es hervor in Zeiten der Krise wie dem Ersten Weltkrieg, wenn es sich erweist, dass Engländer für diese pastorale Vision ihrer Heimat zu kämpfen bereit sind.

IV. Kindheit

Ein weiteres Assoziationsfeld sei hier noch eröffnet. Identität ist untrennbar mit dem Selbstbild eines Subjekts verbunden. Die Ortlosigkeit, die Entwurzelung des modernen Stadtmenschen, der einen Sinn von Zugehörigkeit selbst definieren muss, führt zur Entdeckung der Kindheit als eines mentalen Status, in welchem man mit sich und seiner Umgebung in Einheit und Reinheit lebt. Die Landschaft der Kindheit ist eine arkadische ohne Industrie und Umweltverschmutzung, ohne Städte, Straßen und Krieg. In diesem romantischen Konzept von Kindheit, das allerdings schon im viktorianischen England entwickelt wird, verschmilzt das Kindheitserlebnis mit der Landschaft als dem Ort des freien, nur der Phantasie überlassenen Spiels. Kindheitserinnerungen sind mit dem Spiel und dem (Tag-)Träumen in der Natur, in der Landschaft verbunden. In dieser Landschaft lebt die Vergangenheit als eine legendenhafte Realität. Der erwachsene Träumer idealisiert das real erkennbare England als einen von Legenden verzauberten Ort, der von Natur und Geschichte geprägt ist. Landschaft ist dann nurmehr das Gesicht des Landes, das durch Mythen und Geschichte zu einem personifizierten Wesen wird. Eine Reihe von englischen Kompositionen bezieht sich in Titel und Sujet auf das in der Landschaft lebende, spielende oder träumende Kind bzw. auf die Legenden und Mythen, die in dem Land einen Ort haben, z. B.:

- Edward Elgar: *Dream Children* (1903)
- Frederick Delius: *Song before Sunrise* (1903)
- Edward Elgar: *The Wand of Youth* (1907)
- Arnold Bax: *In the Faery Hills* (1909)
- Arnold Bax: *Enchanted Summer* (1912)
- John Ireland: *The Forgotten Rite* (1913)
- Edward Elgar: *Starlight Express* (1915 / 16)
- Arnold Bax: *The Garden of Fand* (1916)
- John Ireland: *Earth's Call* (1918)
- John Ireland: *Mai Dun* (1921)
- Arnold Bax: *Winter Legends* (1930)
- John Ireland: *A Legend* (1933)

Dieses Image von England als einem verzauberten Land bezieht sich auf eine mythologisierte Vision von England, das dem krisenerschütterten Menschen der Moderne immer noch und wieder Heimat zu bieten vermag. Nur die Kunst ist in der Lage, den Menschen der Moderne in das Reich der Phantasie zu führen und hier in einer idealisierten Vision eine

3 Vgl. Ralph Vaughan Williams, »National Music« (1934), in: *National Music and Other Essays*, hrsg. von Ralph Vaughan Williams, Oxford 1987, S. 1–82.

Idee von Identität zu gewinnen. In Auseinandersetzung mit Krieg und Krise werden pastorale Strategien der Hoffnung entwickelt, die Identität zu stiften vermögen. Es ist ein aktives Träumen durch Kunst. Durch die metaphorische Ebene im Kunstwerk wird den Dingen der Natur eine poetische Wirklichkeit zugeschrieben, die in England zwischen 1910 und 1930 eine hohe gesellschaftliche Relevanz bekommt. Natur und Landschaft bieten sich als Projektionsfläche an, da die Landschaft – so bedroht sie durch den Menschen auch ist – dennoch ihr Gesicht durch die Zeiten recht stabil zu bewahren vermag und dadurch auf Zeiten und Ideen verweist, die im idealisierenden Rückblick einen Rückhalt bieten. Die pastorale Idee der Meditation von Landschaft in einem Kunstwerk führt zu einer Genese eines wieder neuen Konzeptes von England. Es ist eine aktive Genese, ein »Making of England«⁴, die bewusste und gezielte Herstellung einer ›englischen Identität‹, die sich am Alten orientiert und doch ein neues Image von England generiert. Diesem mentalen Konzept gelingt es, eine kulturelle Identität zu stiften, die den Menschen mit seinem Land, mit seiner Umgebung, mit seiner Geschichte versöhnt und seine Identität stärkt.

Die Rolle der Musikwerke, auf die ich mich bezogen habe, ist zugleich die von Produkten und Produzenten dieser kulturellen Mentalität. Es ist nur indirekt die Musik, die Identität stiftet: Es ist vielmehr das mentale Konzept von Landschaft, von ›England‹, das der Musikhistoriker als Idee, als ideelles Prinzip hinter den Musikwerken entdeckt. Es ist die soziale und kulturelle Konzeption eines Selbstbildes, die Konstruktion eines Deutungsmodells vom Eigenen und der Umgebung, das diese Identität stiftet. An der Musikgeschichte ist die Genese dieser englischen Identität gut ablesbar. Und als Produkte dieses kulturellen Prozesses haben Musikwerke durchaus signifikanten und einen öffentlich sehr wirksamen Anteil an der ›Idea of England‹.

Sabine Ehrmann-Herfort (Rom)

Die Kantate – zwischen ästhetischer Autonomie und Bekenntnis

I. Was ist eine Kantate?

Was ist eine Kantate? Diese Frage lässt sich nicht mit einem kurzen Satz beantworten. Denn die Gattung und mit ihr der Begriff Kantate haben eine über 400-jährige Geschichte. Die theoretische Reflektion über die Kantate setzt zwar etwa hundert Jahre nach ihrer Entstehung ein, aber seitdem, also seit etwa 300 Jahren, bestimmen Theoretiker und Kom-

⁴ Vgl. Wilfrid Mellers, *Vaughan Williams and the Vision of Albion*, London 1989, S. 121 et al.